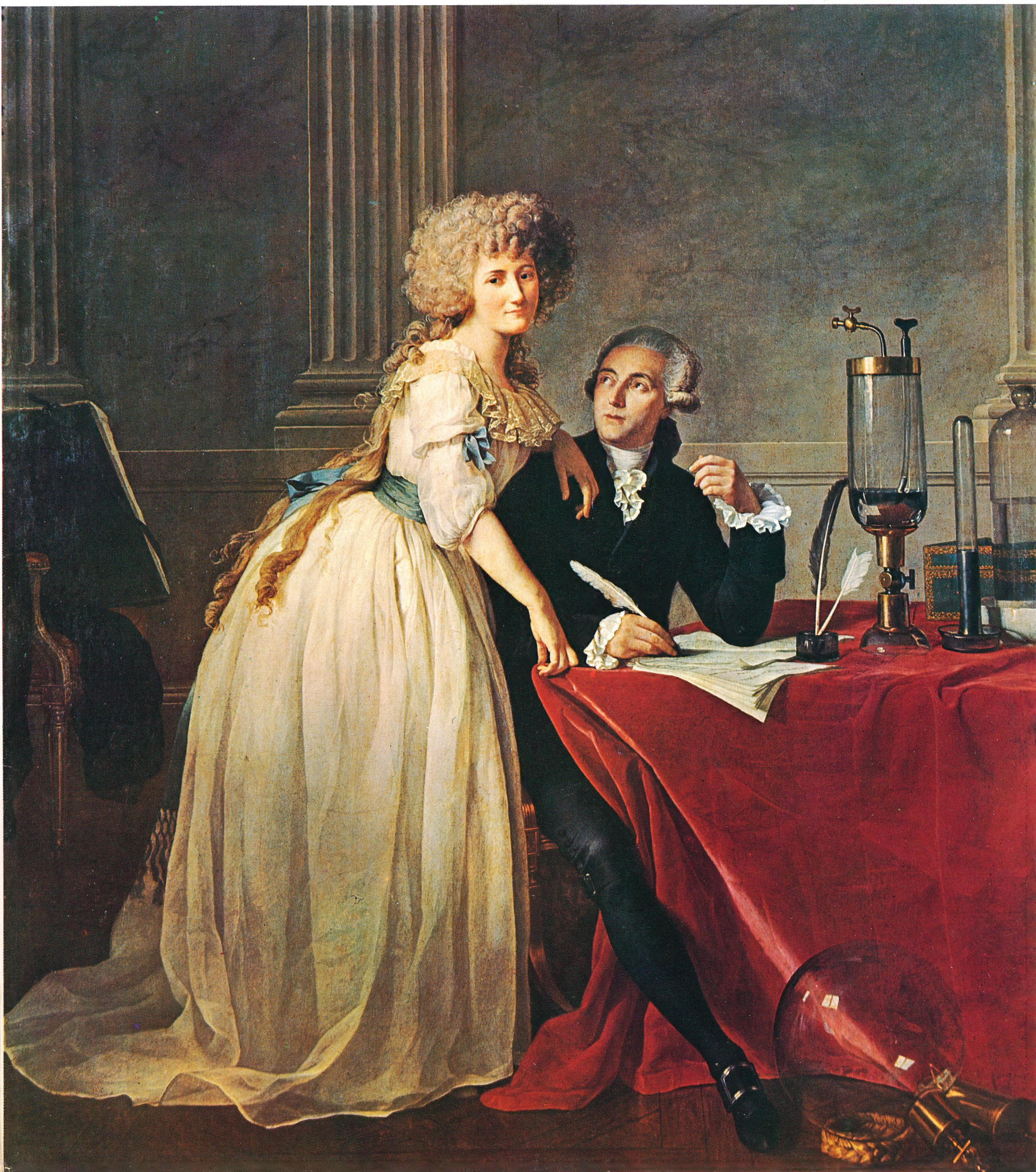


ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

51

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Ntavi



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI

Ntabìnt

Ο ΖΑΚ-ΛΟΥΙ· ΝΤΑΒΙΝΤ γεννήθηκε στις 30 Αυγούστου 1748 στην καρδιά του Παρισιού, από μικροαστική οικογένεια εμπόρων, την εποχή που κυριαρχούσε το στυλ ροκοκό, που το ενοούσε ή κυρία ντε Πομπαντούρ. Ο νεαρός Νταβίντ, που από μικρό παιδί είχε δείξει κλίση για το σχέδιο, θέλησε από πολύ νωρίς να αφιερωθῇ σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία.

Ήταν συγγενής, ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς μητέρας του, μὲ τὸ μεγάλο ζωγράφο τῆς ἐποχῆς Φρανσουά Μπουσέ, καὶ μὲ ἕναν ἀρχιτέκτονα τοῦ βασιλιᾶ, τὸν Ντεμαιζόν. Ἀληθινὸς του δάσκαλος ὅμως ὑπῆρξε ὁ Βιέν, πὺν τὰ ἔργα του σήμερα μᾶς φαίνονται σὰν ἕνα εἶδος συμβιβασμοῦ ἀνάμεσα στὴν τεχνοτροπία πὺν ἦταν τότε στὴ μόδα καὶ τὴν ἀρχαϊκὴ αὐστηρότητα πὺν προαναγγέλλουν ὁ Κοσὲν καὶ τὰ πὺν προοδευτικὰ πνεύματα. Τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Νταβίντ δὲν ξεχωρίζουν οὔτε γιὰ τὴν πρωτοτυπία τους οὔτε γιὰ τὴν ἔκφρασή τους. Μόνο ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ταξιδιοῦ του στὴ Ρώμη, τὸ 1775, ἐμφανίζεται στοὺς πίνακές του τὸ νεοκλασικὸ πνεῦμα.

Τὰ πέντε χρόνια πὺν πέρασε στὴν Ἰταλία τοῦ ἐπέτρεψαν νὰ ἀνακαλύψῃ τὴν ἀληθινὴ του φύση φέροντάς τον σὲ ἐπαφὴ τόσο

Νταβίντ



μέ τα νέα ρεύματα στην τέχνη όσο και μέ τα έργα της αρχαιότητας, πού ξύπνησαν την ιδιοφυΐα του. Μπροστά του ανοίγονταν περισσότεροι από ένας δρόμοι. Κι αν είναι αλήθεια πώς διάλεξε τὸ δρόμο τοῦ κλασικισμοῦ, δὲ θὰ ξεχάσῃ ὅμως ποτὲ τὸ χρωματικό μάθημα τῶν Φλαμανδῶν καὶ τὸ ρεαλισμὸ τοῦ Καραβάτζιο. Οἱ πίνακες πού ἔφτιαξε στὴν Ἰταλία — ὁ πιὸ σημαντικὸς εἶναι ὁ Ἅγιος Ρόκκος τῆς Μασσαλίας — δὲν παρουσιάζουν ἰδιαίτερη ἐνσηματικότητα στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς. Ὅμως τὸ ὕλικο πού μέ ἀγάπη καὶ προσοχὴ μάζεψε αὐτὴ τὴν ἐποχὴ θὰ τοῦ χρησιμέψῃ σὲ ὅλη τὴν ζωὴ. Ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ του στὴ Γαλλία, τὸ 1780, ὁ Νταβίντ ἀρχίζει νὰ δρέπῃ τοὺς πρώτους καρπούς σὲ μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ ὠραίες προσωπογραφίες τοῦ αἰῶνα, ἐκείνη τοῦ Κόμη Ποτότσκυ τῆς Βαρσοβίας, πού εἶχε κάνει ἕνα σκίτσο του στὴ Νεάπολη τὸ 1779.

Ὅρισμένα ἀξιόλογα ἔργα του, ὅπως ὁ Βελισάριος καὶ ἡ Ἀνδρομάχη, σταθεροποίησαν τὴ φήμη του, πού ἐμελλε νὰ γίνῃ παγκόσμια μέ τὸν Ὀρκο τῶν Ὀρατίων· αὐτὸν τὸν πίνακα τὸν ζωγράφισε ὅταν γύρισε στὴ Ρώμη, τὸ 1784, κι αὐτὸν εἶχε στὸ μυαλό του ὁ Πομπέο Μπατόνι ὅταν τοῦ ἔλεγε: «Ἐσὺ κι ἐγὼ εἴμαστε ζωγράφοι, ὅ,τι ἀπομένει μπορεῖ νὰ ριχτῇ στὸ ποτάμι». Οἱ Ὀράτιοι ἀνοίξαν τὴν περίοδο τῆς πιὸ μεγάλης καλλιτεχνικῆς καὶ πολιτικῆς δόξας τοῦ Νταβίντ, πού ἐμελλε νὰ συνεχιστῇ ὡς τὴν πτώση τοῦ Ναπολέοντα, τὸ 1815. Ἔργα ὅπως ὁ Σωκράτης (1787) καὶ ὁ Βροῦτος εἶναι ζυμωμένα μέ τὸ πνεῦμα τῆς Ἐπανάστασης, ἐνῶ ὁ Μαρὰ (1793) ἀποτελεῖ χωρὶς καμιά ἀμφιβολία τὴν πιὸ μεγάλου πνοῆς ζωγραφικὴ μαρτυρία τῆς.

Ἰακωβίνος καὶ φίλος τοῦ Ροβεσπιέρου ὡς τὴν πτώση του, ὁ Νταβίντ ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς Γαλλίας· παρ' ὅλη τὴ χτυπητὴ ἐλαττωματικὴ προφορὰ του ἔφτασε ἀκόμα καὶ νὰ ὑποστηρίξῃ δημόσια τὴν περίπτωσι μερικῶν συναδέλφων του πού εἶχαν πέσει σὲ δυσμένεια, ὅπως ὁ Φραγκονὰρ καὶ ὁ Ὑμπέρ Ρομπέρ. Στὴ συνέχεια τὸν βρίσκουμε στὸ πλευρὸ τοῦ

Ναπολέοντα μαζί μέ ἄλλους ἐπαναστάτες πού ἔβλεπαν τὸ Γάλλο Καίσαρα σὰν τὴ λογικὴ συνέπεια τῆς Ἐπανάστασης καὶ σὰν τὸ ἀπαραίτητο ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἀπειλούμενη ἐπιστροφὴ στὸ παλιὸ καθεστῶς. Ὁ Νταβίντ μπόρεσε νὰ δώσῃ τὸ προσωπικὸ καὶ χαρακτηριστικὸ ὄφος του στὴν αὐτοκρατορία, μέ πίνακες πού εἶναι ἐνθουσιώδεις μαρτυρίες τοῦ ναπολεόντειου μεγαλείου, χωρὶς νὰ ὑστεροῦν σὲ καλλιτεχνικὴ ἀξία. Ἀναφερόμαστε κυρίως στὴ Στέψη, ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸς πίνακες τῆς ἐποχῆς.

Μετὰ τὸ Βατερλώ καὶ τὴν ὀριστικὴν ἐπιστροφὴ τῶν Βουρβόνων, ὁ Νταβίντ πῆρε τὸ δρόμο τῆς ἐξορίας καὶ ἐγκαταστάθηκε στὶς Βρυξέλλες, ὅπου ἔμεινε ὡς τὸ θάνατό του, τὸ 1825· ἀρνήθηκε πάντα, μέ πολλὴ ἀξιοπρέπεια, νὰ κάνῃ τὴν παραμικρὴ προσπάθεια γιὰ νὰ τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ γυρίσῃ στὴν πατρίδα του (καὶ θὰ ἀρκοῦσε ἔστω καὶ μιὰ κίνηση, μιὰ λέξη ἀπὸ τὴ μεριά του). Αὐτὰ τὰ δέκα χρόνια στὸ Βέλγιο δὲν ὑπῆρξαν γόνιμα σὲ ἀριστουργήματα. Μολαταῦτα συνέβη ἐπεισοδιακὰ στὸν Νταβίντ νὰ ξαναβρῇ τὴ δυνάμει του, ὅπως στὴν προσωπογραφία τοῦ Κόμητα ντε Τυρέν, σήμερα στὴν Κοπεγχάγη.

Στὶς Βρυξέλλες δὲ δίστασε νὰ χρησιμοποίησῃ τοὺς μαθητές του, τόσο πού μερικὰ ἔργα του, π.χ. οἱ Τρεῖς Κυρίες τῆς Γάνδης (.Ιουβρο), δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ιδιόχειρα. Δεχόταν πάντα τὴ βοήθεια πού τοῦ πρόσφεραν, ὁ Ἐνγκρ στὴν προσωπογραφία τῆς Κυρίας Ρεκαμιέ, ὁ Φάμπρ, ὁ Ζιροντέ, ὅπως ἐπανελάβε πρόσφατα ὁ Ρόζενμπλουμ, στὸ ἀμφισβητούμενο ἀντίγραφο τῶν Ὀρατίων τοῦ Τολέδου.

Ἡ τέχνη τοῦ Νταβίντ, ὅπως ὅλων τῶν ἀληθινὰ μεγάλων καλλιτεχνῶν, θέτει ἀκόμα καὶ σήμερα ἕνα πρόβλημα πού δὲν ἔχει ξεκαθαριστῇ. Ἀρκεῖ νὰ θυμηθῇ κανεὶς πῶς, ἐνῶ ὑπῆρξε ὁ κυριότερος ἥρωας τοῦ νεοκλασικισμοῦ, ἤξερε συγχρόνως νὰ «διαβάξῃ» τὰ ἀντικείμενα (ὅπως τὸ καλαθάκι τῆς ἐργασίας στὸ Βροῦτο) καὶ νὰ παρατηρῇ τὴ φύση μέ μιὰ ἐνταση σπάνια ὡς τότε. Ὁ Νταβίντ παραμένει «μοναδικὸ μίγμα ρεαλισμοῦ καὶ ἐξιδανίκευσης».

«Ένα μοναδικό μίγμα ρεαλισμού και έξιδανίκευσης»

(Ντελακρουά)

ΑΚΟΜΑ και σήμερα, έναμιση αιώνα μετά το θάνατό του, ή μελέτη του έργου του Ζάκ-Λουί Νταβίντ δεν είναι και πολύ εύκολη δουλειά, είτε για τον ιστορικό είτε για το φιλότεχνο. Μιά παράδοση κριτικής, που πάρα πολύ συχνά κατευθύνεται από πολιτικά κίνητρα, φαίνεται να εμποδίζει τη διατύπωση μιας ήρεμης και αντικειμενικής κρίσης γι' αυτόν τον παθιασμένο ανανεωτή. Κι όμως ο καλλιτέχνης έφτασε σιγά-σιγά να γίνει ο πατέρας της γαλλικής ζωγραφικής του δέκατου ένατου αιώνα, ενώ ταυτόχρονα ήταν ένας από τους κυριότερους αντιπροσώπους της τέχνης της εποχής του. Ή θέση που πήρε ο Νταβίντ απέναντι στην Έπανάσταση και την Αυτοκρατορία, κι ακόμα ίσως το ήθικό περιεχόμενο των πολυάριθμων πινάκων του, καθώς και ο ίδιος ο χαρακτήρας του, στάθηκαν τὰ αίτια όχι μόνο για τὰ ἐγκώμια και τούς διθυραμβικούς επαίνους που του έγιναν, μὰ και για τις σχεδόν ισάριθμες αὐστηρές και κατηγορηματικές απορρίψεις. Πολύ πιο έντυπωσιακή είναι, μέσα σ' ὅλ' αὐτά, ἡ κρίση του Ντελακρουά που αναφέρθηκε πιο πάνω, με την εὐφυή της μετριοπάθεια.

ΕΙΝΑΙ αναγκαίο, πρὶν ἀπὸ καθετί, νὰ βρούμε τις ρίζες τῶν τόσο ἀντίθετων καὶ ἀντιφατικῶν αὐτῶν στάσεων. Σίγουρα δὲ βρίσκονται στὰ πρῶτα ἔργα τοῦ καλλιτέχνη, ὅπως ὁ *Ἀγώνας τῆς Ἀθηνᾶς καὶ τοῦ Ἄρη* (1770, Λοῦβρο), ὁ *Θάνατος τοῦ Σε-νέκα* (1773, Παρίσι, Πετὶ Παλαί) καὶ τὸ *Ἀντίοχος καὶ Στρατονίκη* (1774, Παρίσι, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν), πού χάρισε στὸν καλλιτέχνη τὸ πολυπόθητο «Βραβεῖο τῆς Ρώμης». Πραγματικά, σ' αὐτοὺς τοὺς πίνακες ὑπάρχουν ἀκόμα συγκεχυμένα καὶ κακὰ ἀφομοιωμένα κατάλοιπα τῆς τέχνης τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰώνα. Πλησιάζοντας λίγο πρὸς τὸν Βιέν καὶ λίγο πρὸς τὸν Γκρέζ, ἀπὸ τοὺς πρῶτους ὑπερασπιστὲς τοῦ νεοκλασικισμοῦ, ὁ Νταβίντ δὲν παραλείπει νὰ ἀποτίσῃ φόρο τιμῆς στὸ στυλ ροκοκὸ τοῦ Μπουσέ, χωρὶς ὅμως νὰ υἱοθετῇ οὔτε τὴν κάπως ἐπι-

τηδευμένη μυθολογικὴ σχολαστικότητα τοῦ Γκρέζ οὔτε τὴν κομψευόμενη καὶ ὑπερβολικὴ χάρι τοῦ Μπουσέ.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ὁ Νταβίντ διακόσμησε τὸ μέγαρο τῆς διασημῆς χορεύτριας Γκιμάρ, στὴν ὁδὸ Σωσσέ-ντ' Ἀντέν, πού μόλις τὸ εἶχε τελειώσει ὁ Λεντού, ὁ πιὸ πρωτότυπος ἀρχιτέκτονας τῆς ἐποχῆς του. Προσπάθησε νὰ κατακτήσῃ τὴ συμβατικὴ χάρι τοῦ «ὑψηλοῦ γούστου», πού ἦταν πιά στὰ τελευταῖα του. Τὸ 1775 τὸν βρίσκουμε στὴ Ρώμη, ἐντελῶς ἀποφασισμένο νὰ μὴ διαλέξῃ τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ δρόμο τῆς τέχνης τῆς αὐλῆς, πού τοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ὁ χῶρος του. Ἐκεῖ ἐκδηλώνει γιὰ πρώτη φορὰ τὴ ἐφεσὶ του γιὰ τὸν κλασικισμό. Εἶναι πιθανὸ πὼς εἶχε γοητευθῇ ἀπὸ τις πρόσφατες ἐκδόσεις τοῦ Βίνκελμαν καὶ τοῦ Μένγκς. Εἶναι ὅμως ἐντελῶς σίγουρο πὼς δημιούργησε καὶ διατήρησε πολὺ στενὲς σχέσεις μὲ τοὺς κυριότερους ἀντιπροσώπους τοῦ εἴδους: τὸν Χάμιλτον, τὸν Σερζέλ, τὸν Πιρανέζι καὶ τὸν Ἀντόνιο Κανόβα (μὲ τὸν τελευταῖο μάλιστα παρουσιάζει ἐκπληκτικὲς ἀναλογίες). Τὴν ἴδια ἐποχὴ μελετᾷ μὲ προσοχὴ σχεδὸν ἐρωτικὴ τὸν Ντομενικόνο καὶ τὴ σχολὴ τῆς Βολωνίας καθὼς καὶ τὸν Ραφαήλ καὶ ἀντιγράφει ἀρχαῖα ἔργα μὲ παράφορη σχεδὸν ὁρμή. Γεμίζει ὁλόκληρα τετράδια μὲ σχέδια ὅλο ἀκρίβεια καὶ μὲ βιαστικά, ἔξυπνα σκίτσα πού, κι ἂν δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἔργα αὐτὰ καθαυτά, ἀποτελοῦν ὅμως ἀπίστευτη παρακαταθήκη ἀπὸ ἐμπειρίες καὶ θέματα γιὰ τὸ μελλοντικὸ μεγάλο καλλιτέχνη.

Ἡ ἀπασχόλησή του μὲ τὴν ἀρχαία γλυπτικὴ καὶ τοὺς κλασικούς δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ μελετᾷ μὲ ζωηρὸ ἐνδιαφέρον τὸν Καραβάτζιο ἢ νὰ ἀντιγράψῃ ἕναν πίνακα τοῦ Βαλαντέν. Οἱ σπουδές του πάνω στὸ ρεαλισμὸ τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰώνα θὰ τὸν ὀδηγήσουν τὸ 1780 στὸ ἔργο *Ὁ Ἅγιος Ρόκκος καὶ οἱ πανοικλισμένοι* (Μασσαλία). Ἀπὸ ὀρισμένες ἀπόψεις αὐτὸ τὸ ἔργο μοιάζει ν' ἀνοίγῃ τὸ δρόμο γιὰ τὴ ρομαντικὴ, ἀρρενωπὴ ρώμη τοῦ νεαροῦ Ζερικὼ (πρέπει νὰ δῇ κανεὶς τὴ σπουδὴ ἑνὸς κεφα-

1 - Προσωπογραφία του Κόμητα ντε Τυρέν, Κοπεγχάγη, Έθνικό Μουσείο.

2 - 'Ο "Ορκος του Σφαιριστηρίου (σπουδή), Βερσαλλίες, Μουσείο.

3 - 'Ο Ναπολέον στέφει τον εαυτό του (σπουδή για τη Στέφη), Παρίσι, Λούβρο.

λιού, σχέδιο που φυλάσσεται στη Σχολή Καλών Τεχνών στο Παρίσι). Περισσότερο όμως συγγενεύει με όρισμένους γαλλικούς θρησκευτικούς πίνακες του δέκατου όγδοου αιώνα, όπως ο λίγο ρητορικός και μεγαλόστομος πίνακας του Φρανσουά Ντουαγιέν στην έκκλησία του Αγίου Ρόκκου.

Ο ΝΤΑΒΙΝΤ έφερε μαζί του από την Ιταλία ένα προσχέδιο για την πρώτη άριστουργηματική προσωπογραφία του. (Σ' αυτό το είδος, την προσωπογραφία, βρίσκεται ένα σημαντικό μέρος από την προσφορά του στην ευρωπαϊκή τέχνη). Έννοούμε το έργο *Κόμης Ποτόσκυ* που το τελείωσε στο Παρίσι το 1781 (Βαρσοβία, Μουσείο).

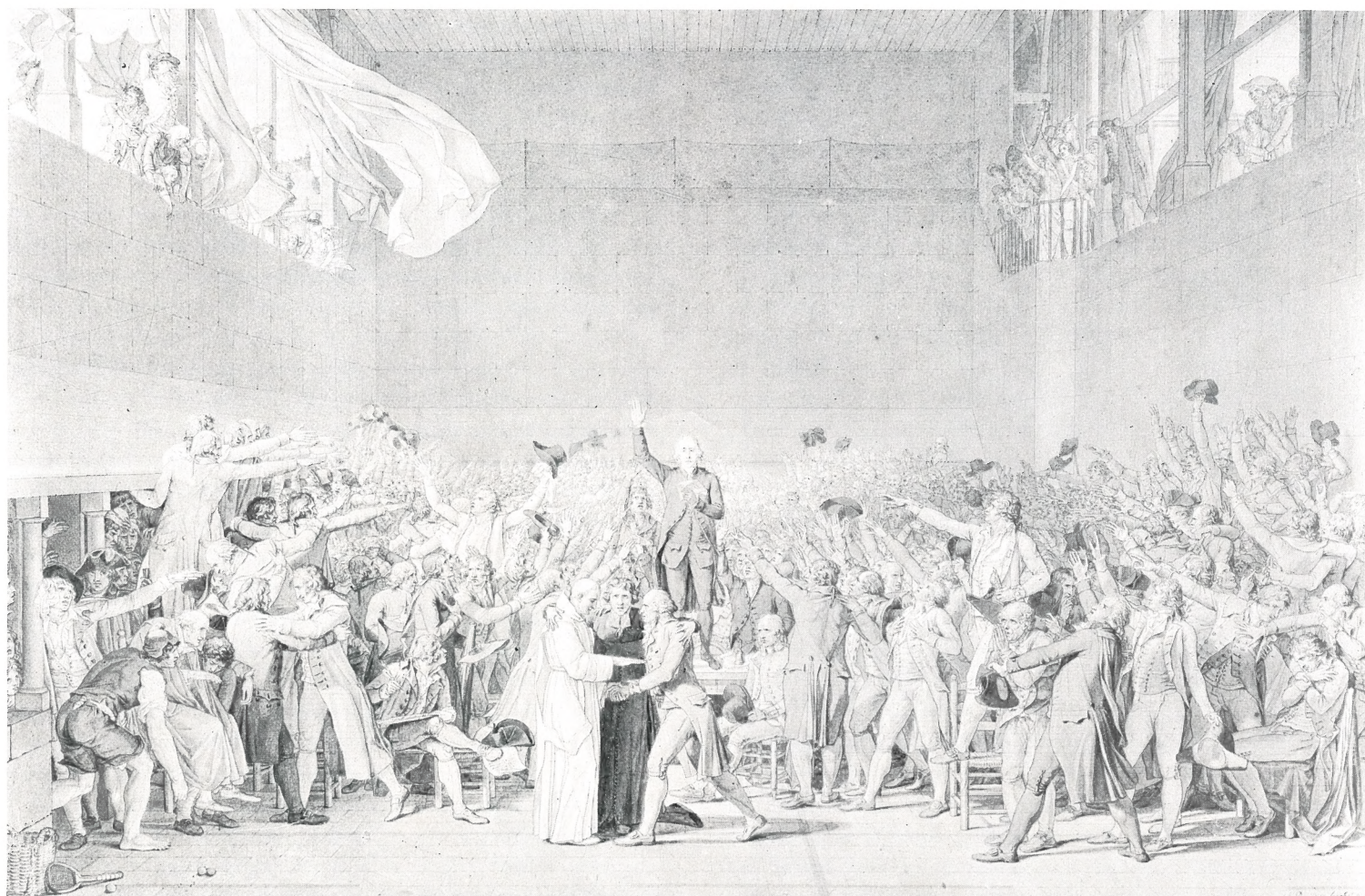
Ήρεμο, γαλήνιο, το φως γλιστρά πάνω στις χοντρές πέτρες του τοίχου, που είναι στέρεος και δυνατός κι έχει μια σχεδόν άφηρημένη όμορφιά που όπωςδήποτε θα έρεσε στον Πιρανέζι. Οί τρεις μορφές του πίνακα χρωστούν πολλά στη φλαμανδική τέχνη, που γι' αυτήν ο Νταβίντ έτρεφε πάντα ιδιαίτερα αισθήματα. Το υπέροχο αόλογο παρέλασης φέρνει στη μνήμη τον Ροϋμπενς: θα ξαναβρούμε το ίδιο αόλογο, σχεδόν αφηνιασμένο όμως, με το Ναπολέοντα να διασχίζει έφιππος το πέρασμα του Αγίου Βερνάρδου. 'Ο σκύλος στα πόδια του θυμίζει τον Σνάυντερς και ο Βάν Ντάυκ εμφανίζεται, κυρίαρχα, στον καβαλάρη που χαιρετά ευγενικά, με το καπέλο στο χέρι.

Αν εξέταση κανείς προσεχτικά αυτό τον πίνακα και τις προσωπογραφίες του αρχιτέκτονα *Ντεμαϊζόν*, θείου του Νταβίντ (1782, Μπούφαλο, Πινακοθήκη Όλμπραϊτ), καθώς και του ζεύγους *Πεκούλ* (1784, Λούβρο), θα βρή πως προδίδουν, με την ψυχολογική τους ακρίβεια, μια περιέργεια που είναι κι αυτή χαρακτηριστική του δέκατου όγδοου αιώνα. Από αυτούς τους πίνακες λείπει ή ιδανική αποστασιοποίηση του μοντέλου, που θα γίνη αργότερα χαρακτηριστική στις προσωπογραφίες του. Βρίσκει όμως κανείς σ' αυτούς έναν πραγματικό έρωτα για το ωραίο ύλικό, αντίξιο ενός μαθητή του Μπουσέ: αρκεί να

παρατηρήσει τα κομψά στολίδια των ρούχων του Ντεμαϊζόν και τη λεπτομέρεια στις δαντέλες της κυρίας Πεκούλ. 'Η προσωπογραφία του χημικού *Λαβουαζιέ με τη γυναίκα του* (1788, Νέα Υόρκη, Ίνστιτούτο Ροκφέλλερ) μαρτυρεί ένα άλλο κλίμα. Οί φωτεινοί και διάφανοι τόνοι του στρέφονται γύρω από το μαύρο, το λευκό και το κόκκινο.

Ο Νταβίντ μοιάζει για μια στιγμή σά να θέλη να υιοθετήσει το λίγο επιτηδευμένο αγγλικό στυλ των τελευταίων ήμερών της μοναρχίας: δεν έχει την επιπόλαιη και άτονη χάρη της προσωπογράφου της αύλης κυρίας Βιζέ-Λεμπρέν, κι όμως το βλέμμα του σοφού (που θυμίζει, σε μια έκδοχή άβρα εξευγενισμένη, σε ένα αξιαγάπητο ύφος, την κάπως πιο δυσοίωνη και πιο δυνατή προσωπογραφία του *Καρδινάλιου Ίνγκιράμι* του Ραφαήλ), το μελαγχολικό πρόσωπο με την κάποια πλήξη της κυρίας Λαβουαζιέ (με την κάπως απογοητευμένη και άπαθη πόζα μιάς νεαρής έμπνευστριας μούσας) δίνουν σ' αυτό το έργο μια χάρη που θυμίζει πολύ το «παλιό καθεστώς» και δεν αφήνει κανέναν να ύποψιαστη σε τί θα έξελιχτη ή τέχνη της προσωπογραφίας του Νταβίντ, πέντε χρόνια αργότερα, σ' ένα από τα πιο μεγάλα άριστουργήματά του. Έννοούμε το *Μαρά δολοφονημένο* (Βρυξέλλες), έργο που του το παράγγειλε ή Συμβατική Συνέλευση άμέσως μετά το θάνατο του «φίλου του λαού», τον Ιούλιο του 1793. (Από μια παλιότερη προσωπογραφία της επαναστατικής έποχής, του *Ιε Πελετιέ*, δεν άπομένει παρά ένα σχέδιο όχι ιδιόχειρο κι ένα χαρακτηριστικό).

Παρά το τόσο επιβλητικό του έργο, όρισμένοι κριτικοί της έποχής δεν μπόρεσαν να αναγνωρίσουν το πραγματικό νόημα της τέχνης του Νταβίντ ούτε τις πιο ουσιαστικές ζωγραφικές άρετές του, που ώστόσο είναι φανερές στη ρευστή, λεπτή, εύπλαστη ματιέρα του *Μαρά*. 'Ο Μπωντελαίρ, αντίθετα, έντυπωσιάστηκε βαθιά από «τη σκέψη και από την ψυχή του, πικρές και δεσποτικές όπως ή επανάσταση άπ' όπου βγήκε ο Νταβίντ».



2

Σ' αυτό τόν πίνακα μπορούμε νά δοῦμε τήν ἰδανική προσωπογραφία ἢ, ἀκόμα καλύτερα, τή ζωγραφική μεταγραφὴ ἑνὸς πολιτικοῦ καὶ ἠθικοῦ πιστεύω, ὅπου τὸ περιστασιακὸ ἀνέκδοτο γίνεται ἀπλὸ πρόσχημα γιὰ νὰ ὑποστηριχθῇ μιὰ πνευματικὴ ἄποψη, ἕνα ἀκριβὲς μέσο γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸν ἄνθρωπο, πού ἐδῶ παρουσιάζεται σὲ ἕνα εἶδος ὀλοκαυτώματος. Ὁ πίνακας ὄχι μόνο εἶναι ἀπὸ τοὺς κορυφαίους τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ ἀνοίγει καὶ τὸ δρόμο σ' ἕνα νέο τρόπο μεταγραφῆς τῆς σκέψης στὴ ζωγραφικὴ. Σ' αὐτὴ τὴν ἀληθινὰ ἐπαναστατικὴ «προκήρυξη», πού διακρίνεται γιὰ τὴ μεγάλη οἰκονομία τῶν μέσων, πρέπει νὰ προσέξῃ κανεὶς ἰδιαίτερα τὴν ἔνταση τῆς νεκρῆς φύσης πού ἀποτελεῖται ἀπὸ τὰ χέρια - ἀντικείμενα, ἀληθινὰ ἄψυχα, ἀπὸ ταπεινὰ πράγματα, τὸ κιβώτιο, γυμνὸ καὶ φτωχικὸ, μὲ τὸ σουρρεαλιστικὸ πνεῦμα στὴ γένεσή του. Πολλοὶ ζωγράφοι προσπάθησαν μάταια νὰ βροῦν καὶ νὰ μιμηθοῦν τὴ δύναμη καὶ τὴ ζωντάνια αὐτοῦ τοῦ ἔργου.

Οἱ προσωπογραφίες τοῦ ζεύγους *Σεριζιὰ* (1795, Λοῦβρο), κομπῆς πυραμιδικές συνθέσεις, παρουσιάζουν ἕνα ἐξίσου δυνατό στυλιζάρισμα, πού ἐδῶ ὅμως ἀποδίδει τὴ γοητευτικὴ χάρι τῆς νεότητας, μ' αὐτὴ τὴ δόση «κομψότητας» πού δὲν ἔχει τὸ ἀντίστοιχό της παρὰ μόνο στὶς ἀγγλικές προσωπογραφίες. Ἡ λιτότητα στὰ χρώματα, φωτεινὰ πάνω σὲ οὐδέτερο φόντο (ἁρμονικὴ συμφωνία τοῦ καφέ, τοῦ κίτρινου καὶ τοῦ λευκοῦ στὴν προσωπογραφία τοῦ συζύγου), θυμίζει τὴν ιδιότητα πού ἐπισήμανε ὁ Μπέρνσον σὲ ὅλους τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες: μιὰ ἀπουσία εὐγλωττίας πού, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται σὲ ἕνα συγκεκριμένο γεγονός, περιορίζεται νὰ τὸ ἐκθέσῃ μὲ ἀπόλυτὴ ἀντικειμενικότητα. Τέλος ἡ πολὺ φημισμένη προσωπογραφία τῆς *Κυρίας Ρεκαμιέ* (1800, μισοτελειωμένη, Λοῦβρο) προχωρεῖ ἀκόμα πιὸ πέρα. Καταφέρνει, μὲ τὴ μελετημένη ἀπλότητά της, νὰ δημιουργήσῃ μιὰ μόδα καὶ ἕναν τύπο, νὰ ἐξιδανικεύσῃ μιὰ στάση, ὅπως θὰ κάνῃ καὶ ὁ Κανόβα μὲ τὴν *Παυλίνα Μποργκέζε*.

ΟΤΑΝ μπῆκε ὁ δέκατος ἑνατος αἰώνας, ὁ Νταβιντ ἦταν κιόλας δεκαπέντε χρόνια διάσημος. Τὸ 1784 εἶχε σημειώσει τὴν πρώτη του ἐπιτυχία στὴ Ρώμη μὲ ἕνα ἔργο πού τοῦ εἶχε παραγγεῖλει ὁ ἴδιος ὁ Λουδοβίκος ΙΣΤ', τὸν *Ὁρκὸ τῶν Ὁρατίων* (Λοῦβρο), καὶ πού ἔβαλε τὶς βάσεις τῆς νεοκλασικῆς ζωγραφικῆς. «Ἄν τὸ θέμα μου τὸ ὀφείλω στὸν Κορνέιγ», ἔλεγε ὁ Νταβιντ, «τὸν πίνακά μου ὅμως τὸν ὀφείλω στὸν Πουσσέν». Μὲ τὸ νὰ προσχωρήσῃ ἀνεπιφύλακτα στὴν παράδοση τοῦ «μεγάλου αἰώνα» καὶ νὰ ἀγνοήσῃ πιά τελείως ὅλη τὴν τέχνη ροκοκό, ὁ Νταβιντ ἔπαιρνε τὸν ἀναμφισβήτητο ρόλο τοῦ ἀρχηγοῦ σχολῆς στὰ νέα ρεύματα τῆς Εὐρώπης. Ἡ δράση τῶν *Ὁρατίων* ξετυλίγεται μπροστὰ ἀπὸ μιὰ στοὰ μὲ τρία τόξα πού τὸ καθένα χρησιμεύει γιὰ πλαίσιο στὶς τρεῖς κύριες ομάδες προσώπων, δημιουργώντας μιὰ διάταξη μὲ μεγάλη ψυχολογικὴ ἀποτελεσματικότητα. Αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς σκηνοθεσίας τὸ εἶχε ἤδη χρησιμοποιήσει σὲ πολυάριθμα ἔργα του ὁ Τζιόττο, ὅπως παρατήρησε ὁ Ὠτκέρ, καὶ μπορούμε νὰ προσθέσουμε πῶς τὸ ἴδιο εἶχε κάνει καὶ ὁ Περουτζίνο, πού ὁ Νταβιντ τὸν ἀγαποῦσε πολὺ (π.χ. στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς τῶν Πάτσι στὴ Φλωρεντία). Ὁ Νταβιντ δὲν ὑπῆρξε δεξιότηνης στὸν τομέα τῆς προοπτικῆς καὶ συχνὰ ζητοῦσε τὴ βοήθεια κάποιου τεχνίτη. Μολαταῦτα ἐδῶ οἱ γραμμὲς φυγῆς συναντιοῦνται στὴ γροθιά τοῦ πατέρα πού βρίσκεται στὸ κέντρο τῆς δράσης κρατώντας τὰ σπαθιά τῶν γιῶν του. Ὅσο γιὰ τὸ χρῶμα αὐτὸ καθαυτό, δὲν ἀποτελεῖ τὴν πιὸ μεγάλη ἀρετὴ τοῦ ἔργου, πού εἶναι ἕντονα φιλοσοφημένο καὶ γεμάτο πολιτικὲς ἰδέες καὶ ἀντανakλὰ τὸ ἰδιαίτερο κλίμα τῆς προεπαναστατικῆς Γαλλίας. Ὅταν αὐτὸς ὁ πίνακας παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορά, στὸ παρισινὸ Σαλὸν τοῦ 1783, ἀνάμεσα στὸ χορὸ τῶν ἐπαίνων μερικοὶ κριτικοὶ παρατήρησαν τὴν ὑπερβολικὴ ὁμοιομορφία στοὺς τόνους, πολὺ χλωμούς, πολὺ κιτρινωπούς, ἐλάττωμα τῆς ζωγραφικῆς πού χειροτέρευε μὲ τὸ πέρασμα τῶν αἰώνων. Ὁ *Ὁρκὸς τῶν Ὁρατίων* παραμένει μιὰ ἀληθινὴ ὁμολογία πίστεως, μιὰ διακή-

ρυξη ἀρχῶν, ἓνα μανιφέστο πού, ὅπως ὅλα τὰ μανιφέστα, ἔχει τις ἀδυναμίες του. Μοιάζει ἀνώφελο νὰ ἐπιμείνῃ κανεὶς στὰ φανερά ἐλαττώματα αὐτοῦ τοῦ ἀριστουργήματος, πού ἀποτελεῖ ἀκρογωνιαῖο λίθο στὴν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς. Γιὰ νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τοῦ Νταβίντ σὰ ζωγράφου ἱστορικῶν θεμάτων (ἡ κλίση του σ' αὐτὸ τὸ εἶδος εἶχε φανῇ πρὶν ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴν Ἰταλία, ἀλλὰ σὲ ἔργα πού ἀπεῖχαν πολὺ ἀπὸ τὸ κατοπινὸ του ὕψος), πρέπει νὰ θυμηθοῦμε δυὸ πίνακες προγενέστερους ἀπὸ τὸν *Ὁρκὸ τῶν Ὁρατίων*: τὸ *Βελισάριο* (1780, Μουσεῖο τῆς Λίλλης) καὶ κυρίως τὴν *Ἀνδρομάχη πρὸς ξαγρυπνᾶ τὸ νεκρὸ τοῦ Ἑκτορα* (1783, Παρίσι, Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν). στὸ τελευταῖο ὀφείλει ὁ Νταβίντ τὴν εἰσοδὸ του στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία Ζωγραφικῆς. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο, πού ἀποτελεῖ τὴν πρώτη του σημαντικὴ προσφορὰ στὸ νέο ὕψος, βρίσκει κανεὶς πολλοὺς ἰταλικοὺς ἀντίλαλους, ἀφομοιωμένους ὅμως μέσα σὲ μιὰ θεώρηση τοῦ κλασικισμοῦ πολὺ προσωπικὴ καὶ ἄρα ἐντελῶς γαλλικὴ: ἡ ὁμοιότητα τοῦ εὐγενικοῦ, θλιμμένου προσώπου τῆς Ἀνδρομάχης μὲ τοὺς γυναικείους τύπους τοῦ Γκουῖντο Ρένι δὲν πέρασε ἀπαρατήρητη στὴν ἐποχὴ του. Ὁ *Θάνατος τοῦ Σωκράτη* (1787, Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο) ἔχει κι αὐτὸς πολλὰς ἰταλικὰς ἐπιρροὲς καί, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, θυμίζει ἄμεσα τὴν *Πυρκαϊὰ τοῦ Μπόργκο* τοῦ Ραφαήλ. Ὁ Νταβίντ χρησιμοποίησε γι' αὐτὴ τὴ μεγαλόπρεπη σύνθεση ἓνα ἀρχαῖο ἀνάγλυφο πού εἶχε σχεδιάσει μερικὰ χρόνια πρωτότερα, ὅταν ἦταν στὴ Ρώμη. Τὴ στωικὴ κίνησις τοῦ φιλόσοφου, πού ἀπλῶνι τὸ χέρι νὰ πάρῃ τὴν κούπα μὲ τὸ κώνειο χωρὶς νὰ τῆς ρίχνῃ οὔτε ἓνα βλέμμα, καθὼς συνεχίζει νὰ συζητᾷ ἥρεμα μὲ τοὺς μαθητὲς του (μὲ τὸ δάκτυλο τοῦ χεριοῦ του νὰ δείχνῃ πρὸς τὸν οὐρανό, ὅπως στὸν Λεονάρντο), μοιάζει νὰ τὴν ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν ποιητὴ Ἀντρέ Σενιέ. Ἔτσι συναντᾷ τὴν οὐσία τῆς κλασικῆς ἠθικῆς πού κυριαρχοῦσε στὴν ἀληθινὰ στρατευμένη γαλλικὴ τέχνη. Ὁ Ἀγγλὸς ζωγράφος Ρένολντς, πού βρισκόταν στὸ Παρίσι ὅταν παρουσιάστηκε ὁ *Θάνατος τοῦ Σωκράτη* στὸ Σαλὸν τοῦ 1787, χαρακτήρισε τὸ ἔργο σὰν «τὸ μεγαλύτερο καλλιτεχνικὸ ἐγχείρημα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Καπέλλα Σιζτίνα καὶ τῶν Αἰθουσῶν τοῦ Ραφαήλ».

ΤΟ 1789, ὅταν ἄρχισε ἡ Ἐπανάσταση, ὁ Νταβίντ ζωγράφισε τὸ ἔργο *Οἱ Ραβδοῦχοι φέρουν στὸ Βροῦτο τὰ σώματα τῶν γιῶν του* (Λοῦβρο). Τὸν πίνακα αὐτὸν τὸν ὑποδέχτηκαν σὰν ἐνσάρκωση τῶν καλλιτεχνικῶν καὶ πατριωτικῶν ἰδεῶν τοῦ καιροῦ του: πραγματικὰ ὁ Βροῦτος καταδικάζει τοὺς γιούς του σὰν ἔνοχους προδοσίας κατὰ τῆς πατρίδας. Ἀπὸ μιὰ περίεργη εἰρωνία τῆς τύχης αὐτὸ τὸν πίνακα τὸν εἶχε παραγγεῖλει στὸν Νταβίντ ὁ Λουδοβίκος ΙΣΤ': λίγο ἀργότερα ὁ κακότηχος βασιλιάς ἀνέβαινε στὸ ἱκρίωμα· ὁ Νταβίντ εἶχε ψηφίσει ὑπὲρ τῆς καταδίκης του σὲ θάνατο. Γι' αὐτὸ τὸν πίνακα, πού σήμερα συγκινεῖ λιγότερο ἀπ' ὅσο στὴν ἐποχὴ του, ὁ Νταβίντ, πιστὸς στὴ συνήθισμένη του ἀκρίβεια, σχεδίασε ἀκόμα καὶ τὰ ἐπιπλα, πού ἔβαλε νὰ τοῦ τὰ φτιάξῃ ὁ ἐβενουργὸς Ζακόμπ προτοῦ τὰ ἀναπαραστήσῃ στὴ σύνθεσή του. Γιὰ τὸ κεφάλι τοῦ ἥρωα πῆρε σὰ μοντέλο τὸν Βροῦτο τοῦ Καπιτωλίου. Κάθε λεπτομέρεια ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀληθινὴ, νὰ θυμίζῃ τὴν ἀρχαιότητα. Καὶ καθὼς ἡ χρυσὴ νεολαία τῆς ἐποχῆς ἀκολούθησε τὸν Νταβίντ, τὸ Παρίσι ἔγινε σὰ μεταμφιεσμένο ἀντίγραφο τῆς ἀρχαίας Ρώμης. Ἀναφέραμε παραπάνω μερικοὺς πίνακες πού ζωγράφισε ὁ καλλιτέχνης γιὰ τὴν Ἐπανάσταση πού θριάμβευε. Καὶ αὐτὴ δὲν παράλειψε νὰ τὸν ἀνταμείψῃ τὸ 1794, μετὰ τὴν πτώση τοῦ Ροβεσπιέρου, πού ἦταν φίλος καὶ δάσκαλός του, μὲ μερικοὺς μῆνες φυλακῆς, ἐνῶ λίγο πρὶν τὸν εἶχε ἀνεβάσει στὰ οὐράνια.

Αὐτὴ ὑπῆρξε ἡ ἐποχὴ τῆς πιὸ μεγάλης ἐπιρροῆς τοῦ Νταβίντ στὴ δημόσια καὶ τὴν πολιτικὴ ζωὴ· τὴν ἐπιρροή του στὸν τομέα τῶν τεχνῶν θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε δικτατορικὴ. Τότε πῆρε διάφορες παραγγελίες, ὅπως τὸν πίνακα πού προορι-

ζόταν νὰ ἀπαθανάτισῃ τὸ νεαρὸ Μπαρὰ (ἢ Βιαλά; 1794, ἀτελείωτος, Ἀβινιόν, Μουσεῖο Καλβέ), ἀκόμα καὶ σαρκαστικὲς γελοιογραφίες κατὰ τῆς Ἀγγλίας.

Ἐγινε ἐπίσης ὁ «τελετάρχης» τῆς Δημοκρατίας καὶ ὁ «σκηνοθέτης» στὶς μεγάλες λιτανεῖες καὶ παρελάσεις πού γίνονταν σὲ ἐπετείους καὶ πρὸς τιμὴν ἡρώων· προσπάθησε νὰ δώσῃ σ' αὐτὲς τὶς γιορτὲς εἰδυλλιακὸ χαρακτήρα. Σύμφωνα μὲ τὸν Μπουασ-σὺ ντ' Ἀνγκλὰς, μερικὲς ἀπ' αὐτὲς εἶχαν ἐκπληκτικὴ λάμψη. Ὑπάρχουν μερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐποχῆς πού μαρτυροῦν γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ τους ἀξία.

ΑΛΛΑ μετὰ τὴν ἐνάτη Θερμιδὸρ οἱ ἰδέες τοῦ Νταβίντ δέχτηκαν ἄγριες ἐπιθέσεις. Ὁ Ἀντρέ Σενιέ μίλησε γιὰ «τὸ φρικτὸ παραλογισμό τοῦ ἀνόητου Νταβίντ πού ἄλλοτε τὸν ὕμνουσα» (ὁ ποιητὴς τὸν εἶχε ἀνακηρύξει πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ «βασιλιά μὲ τὸ σοφὸ πινέλο»). Καὶ τὸ πιὸ φιλόδοξο σχέδιο αὐτῶν τῶν χρόνων, ὁ *Ὁρκὸς τοῦ Σφαιριστήριου*, τεράστια πολυπρόσωπη σύνθεση, δὲν τελείωσε ποτέ. Δὲν ἔχουμε παρὰ τὶς προπαρασκευαστικὲς σπουδὲς καὶ τὶς γυμνὲς φιγούρες, μὲ τελειωμένα τὰ πρόσωπα καὶ τὰ χέρια, πού μᾶς κάνουν νὰ λυπόμαστε γιὰ τὴν ἐγκαταλείφθηκε αὐτὸς ὁ πίνακας. Τὸ *Σφαιριστήριον* θὰ ἦταν τὸ δημοκρατικὸ καὶ κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο λαϊκὸ ἀντίστοιχο τῆς περίφημης *Στέψης* τοῦ Λούβρου (*Ὁ Ναπολέον στέφει τὴν Ἰωσηφίνα*, 1805 - 1807). Ὡστόσο ἂς μὴν προτρέχουμε. Ὁ Νταβίντ βγήκε ἀπὸ τὴ φυλακὴ τὸ 1795, ἀφοῦ ζωγράφισε ἐκεῖ μέσα μιὰ *Ἀὐτοπροσωπογραφία* καὶ μιὰ *Ἀποψη τῶν κήπων τοῦ Λουξεμβούργου* (Λοῦβρο), κι ἀμέσως βάλθηκε νὰ δουλεύῃ μιὰ τεράστια σύνθεση, τὶς *Σαβίνες*, πού τὴν τελείωσε τὸ 1799 (Λοῦβρο). Ἡ σκηνὴ μοιάζει σὰν ἓνα γυάλινο κουτὶ μὲ κομψὰ ἐλληνικὰ μοντέλα πού σφαδάζουν συμμετρικά, σὰν ἥρωες ἐνὸς σκληροῦ μελοδράματος. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη εἶναι, ὅπως μπορεῖ κανεὶς νὰ διαπιστώσῃ, συγγενικὴ μὲ τὶς θεατρικὲς ἀπόψεις τοῦ Βιτόριο Ἀλφιέρι.

Τὶς *Σαβίνες* ἀκολούθησε ἀμέσως ὁ *Λεωνίδας στὶς Θερμοπύλες*, ἄλλος ἓνας πίνακας μὲ κλασικὸ θέμα: ὁ Νταβίντ τὸν δούλεψε μὲ διαλείμματα, πράγμα πού κράτησε περίπου δεκαπέντε χρόνια, μὲ τὴ βοήθεια μαθητῶν του. Αὐτὸ τὸ ἔργο, κατὰ τὰ λεγόμενα τοῦ Φρίντλαιντερ, ἀποκαλύπτει «τὴν ἀδυναμία μιᾶς υπερβολικῆς προμελέτης πού γίνεται μὲ μιὰ αἴσθησις σκηνοθεσίας εὐχάριστη μᾶλλον παρὰ βαθιά». Ἐδῶ τὰ πρόσωπα ἐμποδίζουν τὴ δράση μὲ τὶς μάταιες κινήσεις τους, ἐνῶ ἡ ὑπόστασή τους θυμίζει μπισκότα ἢ «φιγούρες ἀπὸ κρύσταλλο», γιὰ νὰ ἐπαναλάβουμε τὴ φράση τοῦ Νταβίντ στὸ μαθητὴ του τὸν Ζιροντέ. Ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα ξαναβρίσκουμε τοὺς τρεῖς νέους Ὁράτιους, γυρισμένους δεξιὰ κι ἀριστερά, μὲ στεφάνια στὰ χέρια. Ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ θέματα λείπει πιά ἡ δύναμη τῆς νιότης. Μόνο τὰ ζωντανὰ καὶ «ἀληθινὰ» θέματα ἐνὸς σύγχρονου πνεύματος μποροῦν νὰ κάνουν τὴν παλέτα τοῦ ζωγράφου νὰ δονῆται μὲ τρόπο πειστικὸ· ἀνάμεσα σ' αὐτὰ ἡ *Στέψη*, ἡ *Παράδοσις τῶν Ἀετῶν* καὶ ἄλλες μεγάλες συνθέσεις πού ἔμειναν ἀσυμπληρωτές καὶ εἶχαν σχέση μὲ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ναπολέοντα — καὶ πού ἐμεῖς τὶς γνωρίζουμε μόνο ἀπὸ σκίτσα καὶ προπαρασκευαστικὲς σπουδὲς.

Ἡ *Στέψη* εἶναι ἓνας τεράστιος πίνακας, πενήντατέσσερα τετραγωνικὰ μέτρα, πού παριστάνει τὴν τελετὴ τῆς στέψης πού ἔγινε στὶς 2 Δεκεμβρίου 1804 στὴν Παναγία τῶν Παρισίων. Ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποίησε πολλὰ σχέδια πού ἔφτιαξε ἐπὶ τόπου. Μετὰ ἔφτιαξε κι ἄλλα σχέδια καὶ συνθέσεις καὶ τὰ ὑπέβαλε στὴν ἔγκριση τοῦ αὐτοκράτορα, πού τοῦ ἔκανε ἀρκετὲς ὑποδείξεις. Τὸ ἐπεισόδιο ἔπρεπε νὰ καταγραφῇ μὲ ὅλη τὴν ὀπτικὴ του πραγματικότητα καὶ μὲ ὅλη τὴ σημασία του. Ἀπὸ τὶς προσωπογραφικὲς σπουδὲς γιὰ τὰ διάφορα πρόσωπα πού ἦταν στὴν τελετὴ, σκορπισμένες σήμερα σὲ διάφορα μουσεῖα, ξεχωρίζουν τοῦ *Πάπα Πίου τοῦ Ζ'* καὶ τοῦ *Καρδινάλιου Καπράβα*, τῆς συλλογῆς Mac Ilhenny στὴ Φιλαδέλφεια.

Τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς τόσο πολύπλοκης καὶ κοπιαστικῆς ἐργασίας εἶναι ἐκπληκτικὸ καὶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον ἀπὸ καθαρὰ εἰκονογραφικὴ ἄποψη. Ὁ Φρίντλαιντερ γράφει σχετικὰ: «Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς κατοπινὲς συνθέσεις ποὺ ἀπεικονίζουν σκηνὲς στέψεων ἢ τελετῶν δὲ θὰ εἶχαν γίνει ποτὲ χωρὶς τὸ παράδειγμα τοῦ Νταβίντ». Πολλὲς λεπτομέρειες ἀπ' αὐτὸν τὸ διάσημο πίνακα, ὅπως π.χ. τὰ πρόσωπα γύρω ἀπὸ τὴ μητέρα τοῦ αὐτοκράτορα, στὴν ἐξέδρα τοῦ βήθους, ἀποκαλύπτουν μιὰ παράξενη συγγένεια μὲ τὸν Γκόγια, ἰδιαίτερα μάλιστα μὲ τὸ *Συνέδριο τῶν Φιλιππίνων* τοῦ Μουσείου τοῦ Κάστρ. Μὰ ἐκεῖνο ποὺ πρέπει νὰ τονίσουμε πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι ἡ νέα αἴσθησις τοῦ χρώματος. Ἐκεῖνοι ποὺ θεωροῦν τὸν Νταβίντ σὰ δημιουργὸ μεγάλων χρωματισμένων σχεδίων δὲν μποροῦν νὰ ἀρνηθοῦν σ' αὐτὴ τὴ σύνθεσις τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς ἀναζήτησις καθαρὰ ζωγραφικῆς, ἐντελῶς ἀπρόβλεπτης γιὰ τὸ μουντὸ κολορίστα τῶν *Ορατίων*. Μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο αἰσθάνεται κανεὶς τὴν ἀνάγκη νὰ ξαναδῇ προσεκτικὰ τὶς *Ἱστορίες τῆς Μαρίας τῶν Μεδίκων* τοῦ Ροῦμπενς. Ὅρισμένες λεπτομέρειες τῆς *Στέψης*, ἀποτυπωμένες μὲ μιὰ πάλλουσα καὶ ἐκτυφλωτικὴ φωτεινότητα, ἀνέκουν κιόλας στὶς χρωματικὲς ἀντιλήψεις τοῦ ρομαντισμοῦ· ὁ Νταβίντ ἀπὸ μιὰ ἄποψη εἶναι πρόδρομός του. Αὐτὴ ἡ ἱκανότητα νὰ συλλαμβάνῃ μὲ τόση φαντασία τὶς χρωματικὲς διαφοροποιήσεις τοῦ φωτὸς καὶ τῶν ἀντικειμένων δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ παρά μὲ μιὰ πιστὴ παρατήρησις τῆς πραγματικότητος.

Ἡ κρίσις τοῦ Ντελακρουά, ποὺ μ' αὐτὴν ἄρχισε αὐτὸ τὸ κείμενο, μᾶς ξανάρχεται στὸ μυαλό: ἓνα μοναδικὸ μίγμα ρεαλισμοῦ καὶ ἐξιδανίκευσης. Ὁ Νταβίντ ὑπῆρξε ὁ ἀντικειμενικὸς καὶ λεπτολόγος παρατηρητὴς ποὺ βρίσκουμε σ' αὐτὸ τὸν πίνακα καὶ σὲ πολυάριθμες προσωπογραφίες, καὶ συνάμα ὁ ἰδιοφυὴς δημιουργὸς πολύπλοκων ἀφαιρέσεων ποὺ προορίζονταν νὰ εἰκονογραφῇ-σουν μιὰ ἰδέα. Ὅμως τὰ πιὸ πετυχημένα του εὐρήματα εἶναι αὐτὰ ποὺ ἀγγίζουν ἀπὸ κοντὰ τὴν πραγματικότητα, «ἀληθινὴ» ἢ γνησιότατα μετουσιωμένη, ὅπως στὸν *Μαρά* ἢ στὸν *Ορατίου*.

ΑΝΑΜΕΣΑ στὰ ἔργα ποὺ παρουσιάζονται ἐδῶ ὑπάρχουν μερικὲς προσωπογραφίες· ὁ *Βοναπάρτης*, πρῶτος *Ὑπάτος* (1799, ἀτελείωτο, Λοῦβρο), ἐξιδανικευμένος σύμφωνα μὲ τὸ ρομαντικὸ πνεῦμα ποὺ θυμίζει ἀκόμα τὶς «προπαρασκευὲς» τοῦ Λὰ Τούρ· ὁ *Κόμης Φρανσουά τῆς Νάντης* (1811, Παρίσι, Μουσεῖο Ζακεμάρ-Αντρέ), ποὺ ἐμφανίζεται σὰν ἓνας ξεροκέφαλος καὶ ξιπασμένος χωριάτης ποὺ σκάει μέσα στὰ φανταχτερὰ μεταξωτά του ροῦχα· καὶ τέλος ἡ διπλὴ προσωπογραφία τοῦ *Ζεύγους Μονζέ* (1812, Λοῦβρο). Μπροστὰ σ' αὐτὲς τὶς συγκινητικὲς εἰκόνες, ποὺ εἶναι σὰ μιὰ ἀπότισις τιμῆς τοῦ γέρου καλλιτέχνη στὸ ἔργο τοῦ μαθητῆ του Ἐνγκρ, μᾶς συγκινεῖ ἰδιαίτερα ἡ ἐκφρασις εὐγένειας στὸ πρόσωπο τοῦ ἄνδρα, ποὺ ἀκολουθεῖ τὴ γραμμὴ τῆς ἐξιδανικευμένης ἀλήθειας τῶν ρωμαϊκῶν προσωπογραφιῶν· κι ἀκόμα τὸ σὰ μαρμάρينو χέρι ποὺ κρατᾷ τὸ νόμισμα, σύμβολο τοῦ λειτουργήματός του (ὁ Μονζέ ἦταν διευθυντὴς τοῦ Νομισματοκοπείου) καὶ τὸ χαμόγελο στὸ πρόσωπο τῆς γυναίκας του, ποὺ ἦταν ἀπὸ τὶς ἀγαπημένες μαθήτριες τοῦ Νταβίντ.



3

Τὰ τελευταῖα του χρόνια ὁ Νταβίντ τὰ πέρασε στὶς Βρυξέλλες, γιὰ τοὺς γνωστοὺς πολιτικοὺς λόγους. Ἔργα ὅπως τὸ *Ἔρως καὶ Ψυχὴ* (1817, Κλήβελαντ, Μουσεῖο) ἢ ὁ *Ἄρης ἀφοπλισμένος ἀπὸ τὴν Ἀφροδίτη* (1822, Βρυξέλλες, Μουσεῖο) ἀνέκουν σ' ἓνα γοητευτικὸ μυθολογικὸ εἶδος μὲ τὸ ὁποῖο εἶχε ἤδη ἀσχοληθῇ ὁ Νταβίντ στοὺς *Ἐρωτες τοῦ Πάρι* καὶ τῆς *Ἑλένης* (1788, Λοῦβρο), ἔργο ποὺ εἶχε ζωγραφίσει γιὰ τὸν κόμη τοῦ Ἀρτουά, ἀδελφὸ τοῦ Λουδοβίκου ΙΣΤ'. Στὸν πίνακα *Ἄρης καὶ Ἀφροδίτη* τὸ τέλειο γυμνὸ σῶμα τῆς Ἀφροδίτης δὲν καταφέρνει νὰ σβῇ-ση κάποια ἀθέλητη νότα χιοῦμορ, ποὺ ἐκφράζεται ἰδιαίτερα στὴν ὑπερβολικὰ ἀγοραῖα κίνηση μιᾶς ἀπὸ τὶς Χάριτες, καθὼς κερνᾷ τὸ κρασί μὲ ἓνα μίγμα προσποίησης καὶ δουλοπρέπειας, καὶ στὰ περιστέρια ποὺ κρύβουν τὸ φύλο τοῦ θεοῦ τοῦ πολέμου. Ἕνας ἐρωτισμὸς στεῖρος, ποὺ συχνὰ προκαλεῖ ἀμηχανία, αὐτὸς ὁ παγωμένος ἐρωτισμὸς, ὅπως τὸν ἔλεγε ὁ Μάριο Πράζ, ἀναμιγνύεται μὲ μιὰ ἐσωτερικότητα καὶ μιὰ ἠθικὴ ἀντιφατικότητα ποὺ ἔχει ἀμβλυνθῇ. Ὁ Θιέρσος ἔλεγε ἀπὸ παλιὰ πόσο λίγο τοῦ ἄρεσε ἡ «προσποιητὴ ἐπιφάνεια» ἢ ἡ «γυάλινη καθαρότητα» ποὺ ἀναγνωρίζουμε κι ἐμεῖς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ὅμως εἶναι δίκαιο νὰ ἐκτιμήσουμε κι ἐμεῖς μαζί του τὴν «ὁμορφιὰ τῶν γραμμῶν» καὶ τὴ «λαμπρότητα τῶν χρωματισμῶν». Ἔτσι, σ' ἓνα σχῆμα ποὺ ἐμφανίζεται συχνά στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Νταβίντ συναντοῦν ἰδανικὰ τὴν πρώτη νεανικὴ προσφορά του, τουλάχιστον στὸ γοητευτικὸ τομέα τῆς διακόσμησης — πρόλογος καὶ ἐπίλογος μιᾶς συντριπτικῆς προσπάθειας.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ

Οι πίνακες



I. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΟΜΗ ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΤΗΣ ΝΑΝΤΗΣ (125 × 75 εκ.). *Παρίσι, Μουσείο Ζακμάρ-Αντρέ.*— «Αν συνεχίσω να μ'ένοχλη, θα σ'ε ζωγραφίσω!», λέγεται ότι είπε κάποτε ο Νταβίντ σ'ε κάποιον πού τον είχε νευριάσει. Δεν ξέρουμε αν ο παχύσαρκος κόμης τής Νάντης τον είχε ένοχλήσει· πάντως τ'ό έργο αυτό είναι θαυμάσιο δείγμα τής τέχνης τού Νταβίντ.



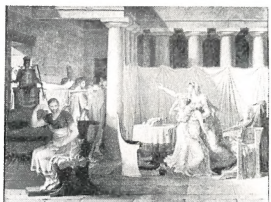
II. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΟΜΗ ΠΟΤΟΤΣΚΥ (304 × 218 εκ.). *Μουσείο Βαρσοβίας.*— Στ'ό ταξίδι του στη Νεάπολη, τ'ό 1779, ο Νταβίντ σχεδίασε εκ τού φυσικού τ'ό νεαρό Πολωνό άριστοκράτη τήν ώρα πού δάμαζε ένα άλογο. 'Ο πίνακας, πού τόν ζωγράφησε στ'ό Παρίσι μετά από δύο χρόνια, δείχνει τήν αγάπη τού καλλιτέχνη γιά τήν ένταση — σωματική, ήθική ή νευρική.



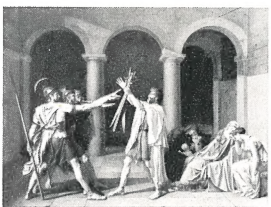
III. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ Ζ. Φ. ΝΤΕΜΑΙΖΟΝ (91 × 72 εκ.). *Πινακοθήκη Τέχνης 'Ολμπραιτ - Νόξ, Μπούφαλο, Η.Π.Α.*— Σ' αυτό τόν πίνακα τού 1782 πού παριστάνει τ'ό θείο του αρχιτέκτονα Ντεμαϊζόν, ο Νταβίντ έμφανίζεται δεμένος ακόμα μέ τις αντίληψεις τού δέκατου όγδοου αιώνα. 'Η ψυχολογική αλήθεια τής έκφρασης τού προσώπου είναι έκπληκτική.



IV. ΟΙ ΕΡΩΤΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΗ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΛΕΝΗΣ. *Παρίσι, Λούβρο.*— 'Η σύνθεση, πού έγινε τ'ό 1788, αποτελούσε μέρος μιάς σειράς διακοσμήσεων μέ μυθολογικά θέματα πού παράγγειλε ο κόμης τού 'Αρτουά, αργότερα Κάρολος Ι', σ'ε διάφορους ζωγράφους τής έποχής γιά τόν πύργο του στην Μπαγκατέλ. 'Η στοά μέ τις καρνάτιδες θυμίζει τήν αντίστοιχη τού Γκουζόν, στ'ό Λούβρο.



V. ΟΙ ΡΑΒΔΟΥΧΟΙ ΦΕΡΝΟΥΝ ΣΤΟ ΒΡΟΥΤΟ ΤΑ ΣΩΜΑΤΑ ΤΩΝ ΓΙΩΝ ΤΟΥ (825 × 1080 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— 'Αν και τόν είχε παραγγείλει ο Λουδοβίκος ΙΕΤ', αυτός ο πίνακας παρουσιάστηκε στ'ό Σαλόν τού 1789, ενώ ή 'Επανάσταση είχε άρχισι. Ξεχωριστή προσοχή δίνεται στ'ό πατριωτικό περιεχόμενο. 'Ο Βρούτος έχει καταδικάσει σ'ε θάνατο τ'ά παιδιά του γιάτι πρόδωσαν τήν πατρίδα.



VI-VII. Ο ΟΡΚΟΣ ΤΩΝ ΟΡΑΤΙΩΝ (331 × 428 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— Αυτ'όν τόν πίνακα τόν ζωγράφησε ο Νταβίντ στη Ρώμη τ'ό 1784 και τόν παρουσίασε άμέσως στ'ό κοινό, μέσα στ'ό άτελιέ του, και τόν επόμενο χρόνο στ'ό Παρίσι, στ'ό Σαλόν. Σημειώνει μιά ολοκληρωτική στροφή στη ζωγραφική τού Νταβίντ. Οί 'Οράτιοι θεωρούνται σάν τ'ό σημαντικότερο έργο τού νεοκλασικισμού.



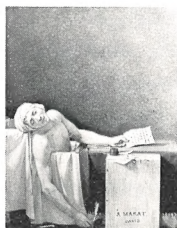
VIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΣΕΡΙΖΙΑ ΜΕ ΤΟ ΓΙΟ ΤΗΣ (131 × 96 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— Αυτ'ός ο πίνακας τού 1795 παριστάνει τήν κουινάδα τού Νταβίντ 'Εμίλι Σεριζιά και έχει ένα έντονο στυλιζάρισμα, κομψό και όλο επιτηδευσή, ιδιαίτερα ενδιαφέρον γιά τήν έποχή αυτή πού ο ζωγράφος στρέφεται σ'ε έναν τύπο τέχνης πού τή θεωρεί έλληνική.



IX. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΣΕΡΙΖΙΑ (129 × 96 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— Είναι ενδιαφέρουσα ή σύγκριση ανάμεσα στην άστική κομψότητα αυτής τής προσωπογραφίας (τ'ό 1795) και τή βιαότητα τού Μαρά, πού προηγείται μόλις κατά δύο χρόνια και πού ένσαρκώνει τόσο έκπληκτικά τ'ό πνεύμα «τ'ό πικρό και άυταρχικό τής 'Επανάστασης».



X-XI. ΟΙ ΣΑΒΙΝΕΣ (387 × 521 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— Ζωγραφισμένος ανάμεσα σ'τά 1795 (όταν ο Νταβίντ βγήκε από τή φυλακή) και 1799, αυτός ο πίνακας παρουσιάζει πολλές ιταλικές επιρροές. 'Η πρόθεση τού καλλιτέχνη ήταν νά αποδώσει ζωγραφικά τ'ά έθιμα τής αρχαιότητας μέ τέλεια ακρίβεια. Αυτό είναι ένα από τ'ά λίγα έργα τού Νταβίντ όπου έμφανίζεται κάποιο τοπίο.



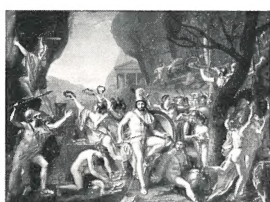
XII. Ο ΜΑΡΑ ΔΟΛΟΦΟΝΗΜΕΝΟΣ (165 × 128 εκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλική Μουσεία Καλών Τεχνών.*— Τ'ό πιο αξιοσημείωτο έργο τού ζωγράφου, γιά τήν πρωτοτυπία τής σύλληψης, γιά τή γνησιότητα τής συγκίνησης καθώς και γιά τήν τεχνική όμορφιά κάθε λεπτομέρειας· τ'ό ζωγράφησε ανάμεσα σ'τόν Ιούλιο και τόν 'Οκτώβριο τού 1793, ακριβώς μετά τή δολοφονία τού «Φίλου τού Λαού».



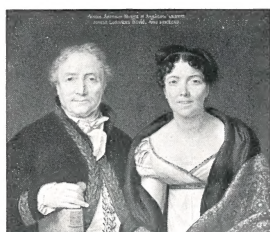
XIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΟΝΑΠΑΡΤΗ, ΠΡΩΤΟΥ ΥΠΑΤΟΥ (81 × 55 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— 'Ο καλλιτέχνης άρχισε αυτή τήν προσωπογραφία τ'ό 1799 και δέν τήν τελείωσε ποτέ. Σ' ένα στυλ πού θυμίζει Λά Τούρ αναμινύεται ή γεμάτη πάθος δόνηση τού ρομαντισμού. 'Ο Νταβίντ έμφανίζεται σάν ο τελευταίος μεγάλος τού δέκατου όγδοου αιώνα και ο πρώτος τού 19ου.



XIV. Η ΣΤΕΨΗ ή Ο ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΣΤΕΦΕΙ ΤΗΝ ΙΩΣΗΦΙΝΑ (610 × 931 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— Μ' αυτό τόν τεράστιο πίνακα άρχίζει ή δραστηριότητα τού Νταβίντ σάν επίσημου ζωγράφου τής αυτοκρατορίας. Πρωτοπόρος τών σύγχρονών του ιστορικών θεμάτων, πού δέν έμπνέονται από τήν κλασική αρχαιότητα, αποδεικνύει και τ'ά σημαντικά του χαρίσματα στ'ό χρώμα.



XV. Ο ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΣΤΙΣ ΘΕΡΜΟΠΥΛΕΣ (392 × 535 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— Γιά τήν πραγματοποίηση αυτής τής τεράστιας σύνθεσης, πού τήν άρχισε τ'ό 1800 και τήν τελείωσε τ'ό 1814, ο Νταβίντ βοηθήθηκε από πολλούς μαθητές του. 'Η εξιδανίκευση δέν έμποδίζει τή μεγάλη άφθονία τών λεπτομερειών, πού θολώνουν τή σαφήνεια τής δράσης και μειώνουν τή δραματική ένταση.



XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΑΝΖΕΛΙΚ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΝΤΟΥΑΝ ΜΟΝΖΕ (75 × 85 εκ.). *Παρίσι, Λούβρο.*— Ζωγραφισμένος τ'ό 1812, ο πίνακας αποτελεί, μαζί μέ τόν *Ναπολέοντα στ'ό γραφείο του* τής 'Εθνικής Πινακοθήκης τής Ουάσιγκτον, ένα από τ'ά σημαντικότερα έργα τής τελευταίας περιόδου τού Νταβίντ - προσωπογράφου· έδώ πλησιάζει πολύ τ'ό μαθητή του 'Ενγκρ.



XVII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΛΑΒΟΥΑΖΙΕ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΤΟΥ. *Νέα Υόρκη, 'Ινστιτούτο Ροκφέλλερ γιά 'Ιατρικές Έρευνες.*— Ζωγραφισμένη τ'ό 1788, αυτή ή σκηνή θυμίζει τ'ό γούστο τής έποχής τού Λουδοβίκου ΙΕΤ' και δείχνει κάποιες συγγένειες μέ τήν κυρία Βιζέ-Λεμπρέν. Ξεχωρίζει ή λεπτότητα τής νεκρής φύσης, πού άποτελείται από τ'ά όργανα τού εργαστηρίου.





































Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλούζ-Λωτρέκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν 6. Ἐνγκρ 7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά 10. Σεζάν
11. Ρουσσώ 12. Σερά 13. Ἐνσορ 14. Ντωμιέ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντέρ Βάνντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρά Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἰερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α' 32. Ραφαήλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τιτσιανὸς α'
39. Τιτσιανὸς β' 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρόνεβαλντ
43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαήλ Ἀγγελος 46. Γκόγια
47. Βελάσκεθ 48. Ροῦμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φράνς Χάλς

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ροῦμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβίντ	Βολανάκης
Ματίς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRİ - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στέρεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀριότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἑγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικά πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!